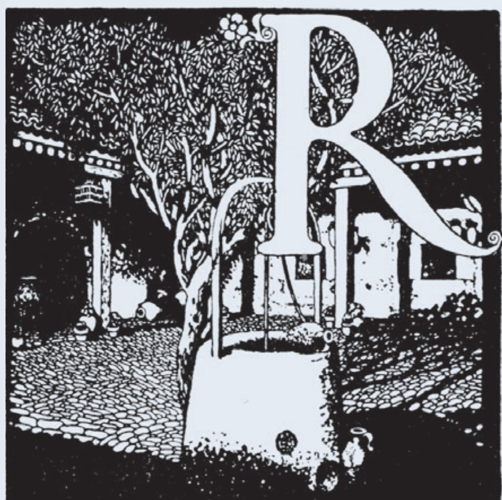
Historia de la literatura argentina

27 La literatura de los modernistas III

Enrique Larreta
Ricardo Güiraldes



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



Caaporá, acuarela de Ricardo Güiraldes.
Estudio para la escenografía del ballet
homónimo en poder del Museo
Gauchesco Ricardo Güiraldes

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN Tomo II: 987-503-413-4
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Viñeta de Alejandro Sirio para la edición de El Ateneo de *La Gloria de Don Ramiro*, de Enrique Larreta

La literatura de los modernistas III

La visión renovada. Otras impresiones

Ingres, admirado, decía de Courbet: "¡Es un ojo!". Cezanne describirá a Monet: "No era más que un ojo ¡pero qué ojo!". "El de Manet es un ojo nuevo –decía Mallarmé–, sobre un objeto, las personas, posado, virgen y abstracto." Pero es un ojo tradicional francés, formado en la pintura del siglo XVIII. En cambio, el ojo de Monet reproduce otra visión, "anormal" –explica el crítico de arte René Huyghe–, "como si algunas partes constitutivas estuvieran afectadas de una superexcitabilidad, mientras que otras no estuvieran despiertas". En efecto, el pintor impresionista –heredero de la manera de mirar la Naturaleza del Realismo de Courbet y del Naturalismo de la escuela de Barbizon e influido, además, por el Positivismo– fue sobre todo un ojo, o mejor dicho, fue pura observación. Quiso registrar "la verdad visual de los objetos", fuera del atelier, a la ribera de un río, en medio de la campiña, estar en presencia sobre todo de los juegos de la luz, momentáneos y huidizos, y las impresiones ópticas consecuentes. Los reflejos, la irisación, las vibraciones luminosas, los colores que se transforman y se disuelven, las transparencias, el comportamiento físico de los objetos en la atmósfera y las impresiones que suscitan en el observador, teñidas de las propias emociones, configuran un cuadro de fuerte esteticismo. La literatura, a partir de las apreciaciones impresionistas del poeta Jules Laforgue y la contribución del Simbolismo –que considera que la realidad no se limita a lo material y por lo mismo hay que trascender las apariencias de las cosas y contemplarlas interiormente, donde está su secreto y su magia– también utilizará las técnicas de las artes plásticas para la configuración de paisajes, retratos, ambientes. En la narrativa argentina de fines del siglo XIX y principios del XX hubo varios intentos. La hipersensibilidad del escritor quizá se anuncia en la prosa de Eduardo Wilde:



"*Crup*, dijeron los ruidos misteriosos de la noche; *crup*, decía el viento que soplaba sus lamentos por las rendijas de las puertas; *crup*, repetían los cascos de los caballos que pasaban de tiempo en tiempo, arrastrando los pesados coches por las calles silenciosas; (...) ¡y hasta las estrellas que chispeaban en los cielos, mandando su luz temblorosa a través de los vidrios, parecían encender sus cirios para velar el cuerpo de un ángel muerto de *crup*! ("Tini"). La observación emotiva de la realidad en pleno movimiento, las "pinceladas" yuxtapuestas e imprecisas que dan cuenta de una atmósfera que parece decir algo más que lo inmediato, muchas veces evocativa, envuelven cierta prosa, que sigue a la del '80, de un hálito lírico: "El barro de las orillas y las barrancas habíase vuelto de color violeta. Las toscas costeras exhalaban como un resplandor de metal. Las aguas del río hiciéronse frías a mis ojos, y los reflejos de las cosas en la superficie serenada tenían más color que las cosas mismas. El cielo se alejaba. Mudábanse los tintes áureos de las nubes en rojos, los rojos en pardos" (*Don Segundo Sombra*). La aguda percepción de las sensaciones y su trasposición a través de la selección de vocablos, variada y profusa, el uso expresivo del adjetivo, la pura sugerencia contenida en las descripciones se cruzan con la búsqueda de la musicalidad de la prosa, alcanzada a través de las rimas internas, la flexibilidad del orden sintáctico, la elección de palabras eufónicas: "Una cascada de sol, traspasando los vidrios, entraba de sesgo en la estancia. El don rutilante y divino chispeaba en los objetos de plata, en el nácar y el metal de las incrustaciones, en el galón de las colgaduras, cayendo sobre el tapiz como una lluvia de oro" (*La gloria de Don Ramiro)*. La evocación y la sugerencia, lo sonoro y lo cromático, lo simbólico y lo emotivo, las sensaciones desenvueltas, el arsenal verbal en imágenes que dan brillo y esplendor caracterizan la narrativa modernista, atenta al entrecruzamiento de las artes, gustosa del artificio, en parte barroca.



Enrique Larreta en 1926, en la casa de Abrantes, en Ávila



Retrato de Enrique Larreta por Alejandro Sirio para *La Gloria de Don Ramiro*, edición de El Ateneo de 1944

Un escritor de aquí y de allá

La calle de la vida y la muerte (1939) es el nombre que Enrique Larreta (Buenos Aires, 1875-1961) dio a una colección de 88 sonetos, tributarios de la escuela modernista y exultantes de casticismo, que dibujan una suerte de autobiografía. A cada uno preceden "breves palabras aclaratorias" como "mano de lazarillo" que orienta al lector sobre su contenido: en el primero, el escritor se compara con un preso en una celda para el que la poesía es el pequeño barco que aquel construye en el interior de una botella para liberar la imaginación. En seguida, explica en otro los orígenes de su familia: florentinos de una parte, y de otra, de la provincia española de Guipúzcoa, en Azelain, señorío de la Vascongada. A continuación, expresa el fondo filosófico de su obra literaria: ambición y renunciamiento, alarde y contención barrocos. Enhebra en nuevos sonetos recuerdos de la infancia: las criadas, "pedazo vivo de España", hijas de labriegos y pastores, que le hicieron conocer cuentos, consejas y "fablas de romería" y fueron maestras del idioma; el primer amor; sus "temores de cosas invisibles" y sus dudas, así como la Grecia de la *Orestíada* por la que se inclinó, exaltado. Recorre poéticamente las ciudades que han marcado su vida: las españolas Azelain y Ávila que, con sus 88 torreones, es emblema para él del país y espacio por el que cruza su personaje Don Ramiro; Esquivias, Granada, Toledo. Luego las italianas Salerno y Roma y por fin Buenos Aires, "ilusión de carabelas", junto a la París brumosa de 1913 y la que es desesperada "sombra" en 1914. Se precipitan versos que describen el oscilar existencial del poeta: "dolor", "tinieblas", "abismo" alternan con "iluminaciones de misterio" que lo llevan a la seguridad buscada en lo religioso. También parece echar un lazo con lo nacional a través de los motivos recurrentes del gaucho, la pampa, el delta. La calle de la vida y de la muerte es además "el extraño y misterioso nombre de una calle de Ávila, en Castilla la Vieja. Antiquísima calle, que partiendo de una de las puertas de la ciudad, va a morir al pie de una Iglesia Mayor". Así Larreta, en el soneto "La muerte", consigna su abandono del mundo y el camino que lo lleva a la paz de su entrega en "los brazos de la luna"; el último soneto muestra su costado confesional: Cristo es "Alba en la muerte. Aurora en la sangre derramada". *Tiempos Iluminados* (1939) es otro libro de memorias, en realidad una larga conferencia en el Jockey Club, que describe su vida apacible y de privilegios aristocráticos; sus inclinaciones literarias –Proust, D'Annunzio, Verlaine, Henri de Regnier, Baudelaire, Rostand–, su contacto con Paul Groussac, a quien le dio a leer *Artemis*, una novela corta ambientada en la Grecia clásica, que "el bibliotecario" publicó en 1896 –el aprecio del francés por su obra hizo que este delegara en él la dirección de la revista *La Biblioteca* en sus dos últimas entregas–, y los años de su estadía cultural en Francia, antes de la Primera Guerra. Este poeta argentino, graduado por el Colegio Nacional de Buenos Aires y doctorado en Derecho por su tesis "Apuntes sobre el estanco del tabaco", fue sin duda un cultísimo artesano del español que requiere un lector gustoso de los recovecos y originales manifestaciones del idioma. Hoy se lo recuerda por ser el autor de *La gloria de Don Ramiro* (1908), en cuyo homenaje la ciudad de Ávila dio nombre a una calle. También por la casa-museo de arte español en el barrio de Belgrano en Buenos Aires. Sus otras novelas esteticistas *Zogoibi* (1926) y *Gerardo* (1953) casi no se recuerdan; y las obras teatrales, *Lo que buscaba don Juan* (1923), *El linyera* (1932), *Santa María del Buen Aire* (1935), *Jerónimo y su almohada* (1946), entre otras, no se volvieron a representar.



La calle Larreta en la ciudad de Ávila, bautizada con el nombre del escritor en 1919

Penitente sayal o capa altiva

En *Tiempos iluminados*, Larreta cuenta el origen de *La gloria de don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe II*, una de las novelas históricas más consagradas de Hispanoamérica. Dos años después de casarse, en viaje por Europa, anotaba sus impresiones sobre los artistas del Renacimiento porque tenía la intención de escribir un libro sobre pintores que le dieran pie para analizar diferentes sectores sociales de la España de los Austrias: Velázquez, para la corte y la política; El Greco, para los hidalgos y "su doble mundo religioso y heroico"; Zurbarán, para los místicos; Murillo, para la vida de los pícaros. Explica su plan a un hispanista francés, que le pregunta: "¿Por qué no hace usted con todo eso una novela?". El argentino entiende que la pregunta es irónica, "pero una ironía bondadosa y oportuna". Una visita a Ávila completa el alumbramiento de la novela. Llega a la ciudad casi de noche y la penumbra parece "una sombra sin tiempo. ¡Es tan importante la primera impresión!". Las últimas luces del sol y las campanadas de la Catedral lo arrebatan "en posesión misteriosa. ¡Adiós, pintores! ¡Adiós, lienzos y tablas! Me estaba reservada una empresa de mayor ambición!". Las impresiones de Larreta se plasman entonces en la novela, que relata la vida del joven Ramiro, siempre escindido entre lo noble y lo ruin, el pecado y el arrepentimiento, el deshonor y la gloria. Ramiro vive entre 1582 y 1605, cuando España se debate entre cristianos y moros, entre el rey absolutista y los señores que resisten exigencias de altos impuestos y obediencia total. Para la representación del ambiente, Larreta no se satisface con los saberes académicos que ha impartido en sus clases de Historia Medieval y Moderna en el Colegio Nacional de Buenos Aires, ni con sus contemplaciones de cuadros españoles. Viaja reiteradamente a Ávila, a Toledo; se extasía con el paisaje y se informa con crónicas, en las que estudia no solo hechos sino también el lenguaje de la época. En una de esas excursiones conoce a Maurice

"...la novela de Enrique Larreta representa un generoso y feliz esfuerzo artístico de su autor (...) por penetrar en el alma de la España del siglo XVI y, por lo tanto, en el alma de la España de todos los tiempos y lugares." Miguel de Unamuno

Barrès, el escritor francés que prologa el *Diario* de Mansilla. "Él me reveló el asombroso punto de vista de la Ermita de la Virgen del Valle, del otro lado del Tajo; inolvidable epifanía de Toledo, en una tarde de noviembre. Yo he descrito, al final de *La gloria de don Ramiro*, aquella puesta de sol." De esta suerte, Larreta proyecta en un pasado lejano sus impresiones y sentidos estéticos de la vida; describe como un pintor, a la manera parnasiana; es sensible a la música y la busca en sus frases, al modo simbolista; renueva el lenguaje del presente reescribiendo el castellano del Barroco; indaga románticamente el mundo interior de un personaje torturado: *La gloria de don Ramiro* se define modernista en esencia.

La novela se organiza en tres partes y un epílogo. La primera, la más extensa, es una sucesión de retratos de las personas que moldean divergentemente la personalidad de Ramiro en su infancia y adolescencia: el abuelo materno, que ni le dirige la palabra; doña Guiomar, su austera madre, que lo destina a la vida religiosa y lo aísla en los muros del caserón con "morunas almenas" para conservarlo puro; las sirvientas que compadecen al niño y lo fascinan con sus historias populares mientras bordan tapices que permiten al narrador describir lujos y hacer referencias mitológicas; Medrano, el escudero que le hace conocer el variado mundo exterior y le despierta la vocación varonil por la espada; el canónigo Lorenzo, que incita su ambición señalándole



Grabado de Alejandro Sirio para la edición de El Ateneo de *La Gloria de Don Ramiro*, de Enrique Larreta

como vía de ascenso la persecución de moros y judíos. Por Medrano, que lo lleva de cacería, Ramiro conoce a Beatriz, a quien el adolescente complace descabezando con su espada un perro rabioso que amenaza la heredad de la niña; la escena rezuma modernismo: "la hija de Alonso, mirando aquellas manos tempranamente enrojecidas por el coraje, desprendió un favor azul que adornaba sus rizos y, llegándose a Ramiro, se lo anudó ella misma en las agujetas del jubón con sus temblorosas manitas, blancas como la luna". Infiltrado entre los moros para descubrir una conjura contra el Rey católico, Ramiro intima con Aixa: Lorenzo le explica que la Santa Causa justifica que finja amor por una mora. Admirado por la cultura a la que acaba de acceder, Ramiro "mismo se asombraba de las oscilaciones de su ánimo" entre Beatriz y Aixa, símbolos complementarios de Occidente y Oriente. Acorralado por sus allegados cristianos, denuncia ante la Inquisición a los moros que han depositado en él su confianza; e inicia una carrera de crímenes y desgracias que se acelera en las siguientes partes y hacen al lector sentir que el título de la novela es una burla cruel. En la segunda parte, Ramiro intenta conquistar a su amada cristiana. El esteticismo de situaciones como la del ardor de los jóvenes ante tapicerías que representan otros amores se centra en sinestesias que conjugan perfumes, terciopelos, luces tenues; interrumpe la sensualidad el realismo con que se describe la repugnancia de Beatriz por una nube de polillas que salen de los tapices y la sobrevuelan. En la seducción de la joven, Ramiro tiene contrincantes más poderosos que esos insectos: pretendientes de la dama escriben al padre de ella anónimos que denuncian que Ramiro es hijo de moro; la ruina económica de su familia y la comprensión de que ella lo alejaría de Beatriz lo hacen peregrinar entre prestamistas y casas de juego hasta perderlo todo. En un duelo mata al rival favorecido por el amor de Beatriz, Gonzalo, y parte a Toledo sin importarle que un inocente –un celoso hermano del muerto– será culpado de ese acto. En la tercera parte, se imponen los temores de Ramiro por su alma, que supone condenada porque se ha tentado con la magia, tal vez influido por hechicerías de Aixa. Su esperanza es entonces que la muerte de la joven lo libre de embrujos. Trabaja como paje para sobrevivir y en diálogos con hombres del pueblo queda destacado que viven épocas de cambio: "Hoy día, ¡voto a Cristo!, no hay escudo que defienda como el que suena en la bolsa (...), antes que hacer cuartos a los herejes holgárame hacer cuartos de mis ochavos", le dice un espadero. Presenciar la muerte de Aixa en la hoguera no apacigua la conciencia cristiana de Ramiro, que huye a los bosques y vive allí sometido a la intemperie, el hambre y la mendacidad. "¿Pensáis acaso que esa roñosa pereza borra crímenes y perjurios?", le dice un moro que se le revela como su padre. Entonces Ramiro comprende los enigmas de su vida: los silencios de su abuelo, la melancolía de su madre, la traición de Beatriz, lo aceitunado de su piel. Busca nueva vida en América, pero el epílogo de la novela sintetiza que allí cae en las ruindades más soeces; se dispone incluso a violentar a una niña santa. Pero verla lo convierte. Hace sacrificios generosos hasta su muerte. Enterada del caso, la niña, Santa Rosa de Lima, reza por el alma del arrepentido. "Y esta fue la gloria de don Ramiro", aclara el narrador. Evadida hacia el pasado español, *La gloria de don Ramiro* no resulta menos comprometida con la construcción de la *argentinidad* que otros relatos modernistas, como *La guerra gaucha* de Lugones. Su hispanismo refleja cierto temor por la disgregación que podría generar la "turba" inmigratoria en la cultura nacional y se proyecta en la mirada comprensiva del narrador hacia su personaje del pasado, víctima y victimario en una sociedad en la que chocan culturas que no se integran.

Los rituales de “pasaje”

En el barrio de Monserrat nace Ricardo Güiraldes, en 1886, en una familia de estancieros fundadores de la nación. Su vida se inicia más cerca de Europa que de la patria, con sus primeros cuatro años en París y el francés como lengua “materna”. En 1890, un nuevo cruce del océano lo traerá de vuelta, a la estancia La Porteña, en San Antonio de Areco. Luego, colegial rebelde y universitario fracasado, hará su experiencia europea de niño distinguido y lector diletante de autores franceses. En París, vaga en una vida de bohemia y despilfarro; pero se hará tiempo para ir anotando “Los comentarios de Ricardito” sobre su niñez en el campo, esbozo para la novela *Raucho. Momentos de una juventud contemporánea* (1917), cuyos capítulos iniciales serán ya un homenaje nostálgico al campo idílico de su niñez, donde anticipará sucesos y personajes de *Don Segundo Sombra*. En 1913, el retorno a Buenos Aires tiene por objeto el convencional casamiento “de clase”. Sin embargo, Adelina del Carril no será un mandato sino, pronto y para siempre, colega, promotora y colaboradora de todos los proyectos culturales del esposo. Además, lo conectará con personalidades del ámbito artístico nacional y europeo. Los inicios son duros: en 1915, Lugones lo incita a publicar el poemario *El cencerro de cristal* y *Cuentos de muerte y de sangre*. Los poemas, si hacia el futuro anticipaban las vanguardias, hacia atrás reiteraban un Modernismo recargado. A destiempo hacia ambos lados, fueron mal recibidos por crítica y público. En 1922, vuelve a Europa y se relaciona con el escritor francés Valery Larbaud y su grupo de la librería Aux amis des livres, de Adrienne Monnier y de la *Nouvelle Revue Française*. Larbaud comienza con el matrimonio Güiraldes lazos intelectuales y amistosos de por vida. 1923 es un año de síntesis: vuelta a la Argentina, crucial para la escritura de *Don Segundo*; edición de la novela *Xamaica;* comienzo de sus *Poemas Solitarios*, donde se inicia en una poesía “metafísica”; contacto con los vanguardistas que acaban de fundar las revistas *Prisma*, *Proa* y *Martín Fierro* según el modelo poético ultraísta, que enuncia el valor central de la metáfora. Borges, Girondo, Francisco L. Bernárdez, Norah Lange, Eduardo González Lanuza, parricidas de los maestros rioplatenses canonizados, como Lugones, toman a Güiraldes como “jefe” y “precursor”, no consagrado por incomprensión del medio. En su *Diario*, Güiraldes comenta el talento de estos jóvenes y narra con optimismo la reapertura de *Proa* junto a ellos, publicación que imagina como faro para la juventud americana. Los Güiraldes estuvieron un año a cargo de la revista, hasta que el escritor la abandonó para dedicarse a la redacción de su novela consagratoria. En esos años, redacta una *poética* cuyo eje



Fotografía de Ricardo Güiraldes

es el valor de la palabra "en los planos ideológico, rítmico y sonoro", "columna vertebral de la composición" alrededor de la cual el poeta construye "el organismo" textual. A la vez, elabora ensayos dispersos sobre el contexto nacional y mundial que serán recogidos póstumamente como *Semblanza de nuestro país* (1972). Este es un Güiraldes pacifista –admirador de Gandhi– y antiimperialista que afirma, irónico: "Un alemán, francés o inglés que defiende a su patria es un héroe. Un árabe, un hindú o un chino que hace lo mismo es un rebelde". Pero también asoma el otro, preocupado por ese "aluvión inmigratorio" que impide hablar de "raza argentina". Su opción es revalorizar el saber tradicional de los hombres de campo y cuestiona la asimilación acrítica y obsecuente de todo lo foráneo. Mientras tanto, sus *Poemas solariegos* y sus *Poemas místicos* (1928), bajo la influencia de la filosofía hindú, las prácticas yogas, los viajes a Oriente y la iniciación teosófica, metaforizan el ascenso del espíritu. En los apuntes sostenidos desde 1926 hasta su muerte –*El Sendero: notas sobre mi evolución espiritualista en vista de un futuro* (1932)– define su trabajo gracias a esas prácticas, como "amplificador vital" similar a "los paraísos artificiales" y puerta de acceso a "la sensación de mi propio poder". En esta etapa ya no busca la escritura como vehículo de laureles literarios sino como un oficio para conocer su destino de hombre. La metafísica oriental es vista como alternativa vital frente a la decadencia de la vieja Europa de posguerra, con su racionalismo inútil. Después del éxito estruendoso de *Don Segundo Sombra* (1927) realiza, enfermo de cáncer, su último viaje a Europa –asistido por la incondicional Adelina– donde se agrava y muere, a poco de obtener el Premio Nacional de Literatura. Un mes después, sus restos son recibidos en el país por el presidente Marcelo T. de Alvear y sepultados en Areco por un séquito de notables y de 250 jinetes de luto. Junto a él descansa hoy el capataz don Segundo Ramírez, el gaucho que concretó la eternidad de Güiraldes y a quien el autor diera, a su vez, una voz inmortal.

En *Don Segundo Sombra* se propone un modelo de vida consustanciado con el campo criollo, como síntesis utópica de la "argentinidad": la armoniosa combinación mundo urbano-mundo rural reflejada en el ciudadano aprendiz de gaucho y en el aprendiz de gaucho devenido estanciero en un país anterior al "aluvión" inmigratorio.

"Cajetilla acriollao" o "criollo acajetillao"

"Han venido dos reseros de Arrecifes, con unas vacas que quedarán para la feria del sábado (...) Conversación con los reseros (...) Ciriaco cuenta unos arreos de cuando tenía diez y ocho años; me podrán servir para *Don Segundo Sombra* (...) En todo caso me pongo en ambiente." El *Diario* de Güiraldes, al que pertenecen estas frases, es fuente detallada del proceso de gestación de la novela, unido a un cambio de vida del autor que, en 1921, se mudó a la estancia La Porteña. El escritor expresa que, para escribir, necesita recuperar el espacio rural y su gente. Aprende a domar potrancas, escucha en los fogones los relatos de los viajeros, ejecuta la guitarra en bailes de paisanos. La vida del autor, con sus viajes y abandono de los orígenes y la recuperación de su identidad, guarda contactos con la del personaje de su novela: el adolescente Fabio no conoce a su padre y huye del hogar de unas tías mandonas y "rezadoras" que lo han criado, tras el encantamiento que le produce la llegada al pago del resero Don Segundo Sombra, de cuya mano inicia el aprendizaje de la vida gaucha. A la vuelta de los años, Fabio descubre que él es en verdad el hijo de don Fabio Cáceres, aquel estanciero que a veces iba a visitarlo de niño. El reserito se ve de pronto convertido en patrón y compelido, por su nuevo rol, a iniciar una segunda instrucción: la libresca y urbana, guiado ahora por un amigo de su edad, Raucho. Cumplidos estos procesos de aprendizaje, Fabio puede narrar desde su presente adulto una historia en primera persona, haciendo uso de una lengua culta, para homenajear, a partir del recuerdo, la vida de los reseros; no cuenta de oídas: ha transitado por los dos caminos.
Como Fabio, solo cuando hubo aprendido a conocer las costumbres y la esencia del alma del paisano y las hubo conjugado con las estéticas de vanguardia impresionista y simbolista, lecturas, viajes europeos, estilo de habla gaucha y revalorización de la tra-



Ricardo Güiraldes
junto al gaucho que
inspiró la figura
de Don Segundo

dición nacional, Güiraldes logra consagrarse como escritor. Frente a la modernización, los autores asumen diferentes actitudes ideológicas y estrategias discursivas que, en todos los casos, muestran la dificultad de asumirla con naturalidad. Güiraldes, por ejemplo, cuestiona en sus cartas y diarios ese europeísmo que deja de lado los valores locales. El gaucho es, para él, heredero de esas virtudes, una eficacia regeneradora de las viejas tradiciones del campo, frente a la presión de lo extranjero y la urgencia en crear una estética nacional. Pero se trata del paisano trabajador, honrado, ni matrero ni pendenciero, conocedor de destrezas y saberes únicos, del que Güiraldes se declara "discípulo literario" cuando busca reproducir las "virtudes literarias" contenidas en "su parquedad verbal, su contención en el tono, su gusto y eficacia en la metáfora, su tendencia a la broma". "Impulsado por el Modernismo, Güiraldes reescribe la gauchesca". Acude al mito de la "edad dorada", representación nostálgica de un pasado que, frente al presente, se ve como idílico. En efecto, la campaña está descripta como era antes del nacimiento de Güiraldes; no como él la vivió: un lugar perfecto, en el pasado, que se recupera en la literatura, como si no hubiera habido cambios en la realidad. Uno de los mecanismos usados para elaborar este espacio mitificado es la elipsis del mundo referencial, tal como era desde 1900, a pesar de que el propio escritor dice en sus diarios que el material para la composición de la novela proviene de sus experiencias y aprendizajes de adulto –1920– con los peones y con Don Segundo, así como de sus recuerdos de infancia –1900–. Borges afirma en la revista *Sur:* "La fábula transcurre en el norte de la provincia de Buenos Aires a fines del siglo XIX o a principios del XX; ya la chacra y el gringo estaban ahí, pero Güiraldes los ignora.", con lo que observa en el texto la omisión de la agricultura y de los alambrados que diferencian con rigor, dentro de las amplias posesiones territoriales del estanciero, las pequeñas tierras cedidas en arrendamiento a los chacareros gringos. En síntesis, lo que se acalla es que ese mundo rural se ha vuelto heterogéneo y mestizo: el campo latifundista, ganadero y criollo, símbolo de la libertad, se ha mixturado con el minifundio típico del campesino europeo, regido por una tradición agrícola "de espalda doblada". En carta a Larbaud, el autor acentúa estas ideas: dice que la fiesta criolla se acabó "dejándonos la satisfacción de ver que lo que las gentes de la ciudad creen que se ha concluido porque ellos no lo saben ver, existe y existirá.". Esta elipsis es útil a la creación de un entorno épico para este nuevo mito gaucho, donde el culto violento del coraje y la pendencia es desplazado por la destreza en la doma y la carrera de sortijas de los torneos y fiestas, y por la pericia del resero en el rodeo, al desplazar centenares de animales por ámbitos agrestes –el cangrejal– o en situaciones adversas –la tormenta–. Ese campo es, además, un espacio sin conflicto, donde los hombres viven en armonía entre ellos y con una naturaleza que impone, con el ritmo de sus estaciones y el perfil de sus paisajes, las reglas del trabajo humano. Se omite la otra instancia de establecimiento de leyes: el vínculo patrón-sirviente. Contribuye con esa ausencia de problemas el hecho de que la mirada sea la del estanciero-escritor, que tiene tiempo para contemplar el entorno, como si lo observado fuese



Autorretrato de
Ricardo Güiraldes,
Mallorca 1922

un cuadro. Como todo lugar armónico, este es propicio para los aprendizajes. Por eso, *Don Segundo Sombra* se inscribe en la tradición de la "novela de aprendizaje", que narra cronológicamente un período de la vida de un personaje y su pasaje por etapas, en las que va acumulando experiencias y saberes con la ayuda de "personajes-guía". La figura de Don Segundo es la síntesis de un padre-maestro, agigantado en la mente del adolescente, por la fama y el misterio que lo preceden, y sustituto de un progenitor ausente. Este gaucho "mítico" ostenta la sabiduría de la palabra oral: enseña, por medio de parábolas, cuentos, refranes y analogías, un conocimiento que se vuelve verificable en la experiencia cotidiana. El segundo período de aprendizaje, el del saber de los libros, es el que hace posible que Fabio "escriba" su relato. *Don Segundo* es un libro que presenta y resuelve una serie de tensiones entre las estéticas impresionista y simbolista en las que se formó el escritor y los códigos de una pampa recuperada; entre los roles de gaucho, estanciero y narrador. En la escritura, la novela logra conciliar de modo verosímil el nivel de lengua culto que ha adquirido Fabio, con la forma de nombrar ese mundo por quienes lo habitan; a la vez, cuando se cede la palabra a los personajes, se elabora una lengua que resume los rasgos del estilo gaucho que el escritor había alabado en sus diarios y cartas. El *simbolismo* permea toda la obra, mediante la metáfora del agua donde Fabio se contempla a sí mismo en tres momentos de su historia, en distintos horarios del día: el arroyo en la mañana –metáfora del agua que se deja ir en busca de su cauce– nos remite a la búsqueda de la adolescencia; el río en el mediodía, a la vida activa de resero joven, ya encauzada por las reglas que aprende a diario; la laguna a la tarde, el tiempo del sosiego de la madurez. Igualmente ocurre con el apellido "Sombra", símbolo del alma gaucha, esencial e intangible. Las sinestesias impresionistas ponen en primer plano los matices, los sonidos y temperaturas que se desprenden de los cuerpos: "El chirrido de la roldana, el culazo del balde en el agua, el canto de las goteras mientras recogía la soga, cuyos últimos tramos me enfriaron de agua las manos, me cantaban familiares palabras de optimismo.". Se suma un contraste cromático violento en la escena en que el tape Burgos incita, sin éxito, a pelear a Don Segundo: "salió de entre las sombras (...) tirole una puñalada firme (...) Yo vi la hoja cortar la noche como un fogonazo (...) El facón se quebró entre los ladrillos del muro con nota de cencerro.". El reemplazo de lo concreto (Don Segundo) por lo abstracto (su silueta) en la primera visión que Fabio tiene del maestro, unifica impresionismo y simbolismo, pues es la percepción de carácter visual, de una esencia: "Inmóvil, miré alejarse, extrañamente agrandada contra el horizonte luminoso, aquella silueta de caballo y jinete. Me pareció haber visto un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser.". El ser gaucho está para Güiraldes en el espíritu del hombre que ha rescatado ese sentir. Por eso se puede ser gaucho estanciero y en la ciudad. La novela, escrita desde la propia historia de vida, gustó a todos: el novelista escribe a Larbaud cómo los "muchachos literatos [vanguardistas](...) vienen a cada rato a hacerse leer capítulos que al parecer los entusiasman y emocionan". El éxito editorial fue inmediato: Lugones lo elogia en *La Nación*; Giusti, en *Nosotros;* Alejandro Korn, en *Valoraciones*; Guillermo de Torre, en la *Revista de Occidente*. En la campaña, la peonada se junta a leer el relato en grupo y se siente identificada. Por fin, se postula a Güiraldes para el Premio Nacional de Literatura. Fabio, ese gaucho refinado que condensa los saberes camperos y letrados, había sido la adecuación a una modernización arrasadora. El ideal nacional: un hombre que uniera, como puede hacerlo un estanciero, los valores de ambos mundos, reconciliados.

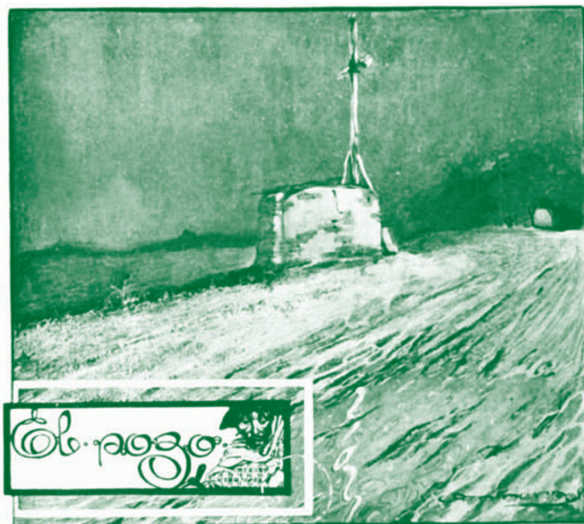
Gaucho por opción

PAULA CROCI

En tiempos en los que la consolidación de una figura de escritor se muestra sumamente polimorfa, Ricardo Güiraldes presenta un perfil que no corresponde al de Leopoldo Lugones, consagrado representante del Modernismo local, ni al de Payró, Quiroga, Gálvez o Arlt, insertos en debates emergentes de la profesionalización del intelectual. Propone una variante que combina ciertas características de la tradición de los diletantes del '80, debidas a su condición de terrateniente y su formación europea, con la mirada idílica sobre el ambiente rural, y nostálgica sobre un pasado gauchesco que no se veía desde los textos de José Hernández o Rafael Obligado. De ahí que la reflexión acerca de la tradición literaria y cultural nacional, viva en las cercanías del Centenario, encuentre en *Don Segundo Sombra* un mojón ineludible. Cuando la figura del gaucho tal como se había celebrado en *Santos Vega* y *Martín Fierro* parecía una leyenda completamente cerrada y cuando el cuarenta por ciento de la población nacional era extranjera, de la que 800.000 mil vivían en las zonas rurales, renace la necesidad de afianzarse en la tierra, para encontrar allí la Argentina auténtica. Así lo resuelve imaginariamente Güiraldes, el joven criado en Francia que elige vivir y aprender las cosas del campo para escribir sobre ese espacio de manera que parezca real. Pero como señala Borges en "El escritor argentino y la tradición", el resultado no es otro texto gauchesco o por lo menos no en el sentido de los ya conocidos, sino que incorpora tradiciones universales aprendidas en las lecturas de los poetas franceses y los narradores sajones: "Los nacionalistas nos dicen que *Don Segundo Sombra* es el tipo de libro nacional; pero si (...) [lo] comparamos con las obras de la tradición gauchesca, lo primero que notamos son diferencias. *Don Segundo Sombra* abunda en metáforas de los cenáculos contemporáneos de Montmartre. En cuanto a la fábula, a la historia, es fácil comprobar en ella el influjo de *Kim* de Kipling, cuya acción está en la India y que fue escrito, a su vez, bajo el influjo de *Huckleberry Finn* de Mark Twain.". Observaciones que hace Borges no para descalificar la novela sino para señalar que estos poetas y narradores fueron necesarios para que se lograra un libro profundamente argentino. Güiraldes imagina una nación en la que conviven gauchos y niños huérfanos que aprenden a ser gauchos por convicción y no por herencia porque para él la verdadera utopía está en ese espacio bucólico, inexistente fuera de las páginas de sus libros y que todavía puede resistirse a la modernización foránea, concentrada en la ciudad corrompida y corrosiva de los valores auténticos. Al mismo tiempo, propone una salida al problema de los intelectuales de élite que como él debieron abandonar la Europa idílica amenazada por la Primera Guerra Mundial y regresar a Buenos Aires para encontrarse con un campo intelectual decepcionante por la falta de interés que muestra por sus obras. En ese marco, el campo le puede proveer un "paraíso" ligado a la infancia, a la libertad, a la apropiación de valores nobles y a la indiferenciación entre los patrones y los gauchos. Una suerte de "manual del estanciero" que hace posible que un adolescente se vuelva gaucho en contacto con los hombres de campo y que lo siga siendo aún después de volverse dueño legítimo de las tierras. En otras palabras, Güiraldes propone una nación reconciliada, sin máquinas, sin alambrados, casi sin gringos y con un gaucho arquetípico "maestro" de lo bueno y portador de la esencia del ser nacional; porque como dice en *El sendero*: "El día en que nos hayamos creado, según nuestro concepto de perfección (...) seremos verdaderamente lo que queremos y debemos ser."



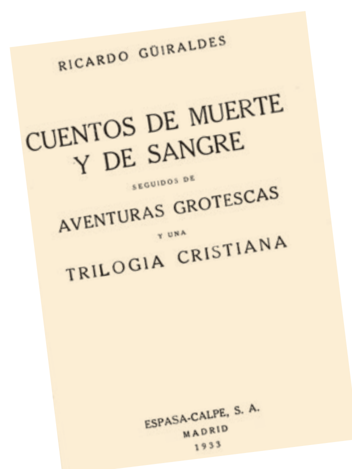
Estancia La Porteña en San Antonio de Areco



Dibujo de Contreras para "El Pozo" de Ricardo Güiraldes, aparecido en *Caras y Caretas*, 1914

Azar, violencia y destino trágico

En 1915 Ricardo Güiraldes visita a Leopoldo Lugones con los manuscritos de *El cencerro de cristal* y los *Cuentos de muerte y de sangre*. Como poeta consagrado, Lugones recibe al inexperto escritor porque este ha invocado los nombres de Verlaine, Laforgue y Samain como una contraseña y accede a escuchar primero los poemas y lo cita al día siguiente para que complete la lectura de los cuentos, diciéndole: "Amigo, vuelva mañana. 'Los niños piden más'". Lugones aprueba los escritos pero recomienda que corrija, especialmente el uso de los signos de puntuación. Con el visto bueno del poeta modernista, Güiraldes lleva los originales a la imprenta Tragant, donde se editan los dos libros, el segundo con ilustraciones de su hermano Alberto y una advertencia del autor: "Son en realidad anécdotas oídas y escritas por cariño a las cosas nuestras. He intitulado *Cuentos*, no teniendo pretensión de exactitud histórica.". Algunos de estos relatos ya habían aparecido, a instancias de Horacio Quiroga, en *Caras y Caretas* entre 1913 y 1914. En una carta a Larbaud, Güiraldes comenta: "En *Cuentos de muerte y de sangre* traté de plegar mi estilo a las virtudes del hablar gaucho que me parecían esenciales. Así traté de forzar la síntesis, hasta conseguir violencia.". En otras palabras, la búsqueda consiste en desarrollar en pocas páginas y con un lenguaje exquisito en el narrador y con registros gauchescos en los personajes, una anécdota muchas veces conocida para el lector, sin preámbulos y a partir del momento previo al que se desencadena la violencia dominante en el conjunto. Los tres primeros, "Facundo", "Don Juan Manuel" y "Justo José" toman a hombres de la Historia, refiriéndose a ellos por sus nombres de pila con arreglo a los usos orales, populares, míticos, en un retrato que revela debilidad por el juego en el primero, espíritu burlón y destreza ecuestre en el segundo, y audacia, fiereza en el último; y en todos, el rencor reprimido que se desata sin control en actos extremos a partir de algún gesto, acción o palabra mal entendidos en un diálogo en el que los participantes no están a la misma altura. Los cuentos, por un lado, se desarrollan en el marco de una estructura trágica: soberbia innecesaria, muestras de machismo y bravuconadas desafían fuerzas superiores que se vuelven en contra y terminan faltalmente con la muerte o el dolor, tal como sucede en "El remanso" y en "De mala bebida". Por el otro, presentan marcada inclinación por hechos sobrenaturales, los que muchas veces se explican racionalmente, como en el cuento "Al rescoldo", narrado por el personaje de Segundo Sombra, sobre un gaucho asesino que se hace pasar por un ánima en pena para conseguir los favores de una mujer a la que ha dejado viuda, quien por temor a sus apariciones, diariamente, lo provee de dinero y comida; también aparece en "El pozo", en donde un gaucho cae por el brocal y, cuando logra salir con sus últimas fuerzas, otro paisano no lo mata pensando que era el Maldito el que se apersonaba en el borde del pozo abandonado. Los dos caminos, lo sobrenatural y el destino, conducen a una sola lógica: la del azar que –materializada en el capricho de un gaucho en copas o en la superstición– desemboca en una trampa fatal, desatada por la venganza o el rencor, como en "El capitán Funes", "Nocturno" o "La deuda mutua".


RICARDO GÜIRALDES

CUENTOS DE MUERTE Y DE SANGRE

SEGUIDOS DE

AVENTURAS GROTESCAS

Y UNA

TRILOGIA CRISTIANA

ESPASA-CALPE, S. A.
MADRID
1933

Portada de los *Cuentos de Muerte y de Sangre* (1933), de Ricardo Güiraldes

El mal recibimiento de *El cencerro de cristal* sin duda condicionó la aceptación de los cuentos y provocó en Güiraldes el resentimiento como para retirar de la venta los dos libros y arrojarlos en un pozo de la estancia La Porteña. Adelina del Carril salvó de la destrucción una parte de esta obra, que Güiraldes volverá a mirar con más piedad hacia el final de su vida, después de la celebrada publicación de *Don Segundo Sombra*.

La travesía de la escritura

Contemporáneamente a *La gloria de don Ramiro* y *Don Segundo Sombra* se publica *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt. Aunque en lo aparente son relatos distintos, debido al tipo de narrador, a la relación entre este y la materia narrada, a la elección de los espacios en que se desarrolla la acción, los tres se vinculan porque centran su mirada en la figura de niños que se hacen hombres. En la obra de Larreta, un joven con padre ausente pero orientado por distintas figuras-guía intenta incorporarse a la sociedad dignamente, aunque sucesivos fracasos lo convierten en un traidor, un "pícaro", un criminal. Finalmente, emigrado a América, se redime gracias a la intervención purificadora de Santa Rosa de Lima. Por su parte, en la novela de Güiraldes, el protagonista adulto narra las etapas de su aprendizaje campero de la mano de don Segundo y libresco, al lado de Raucho. A diferencia de Ramiro, Fabio triunfa porque se convierte en un estanciero agauchado. *El juguete rabioso,* para muchos el revés de la trama de *Don Segundo Sombra*, toma como protagonista a un adolescente que narra en primera persona sus peripecias no rurales sino urbanas. Se trata de Silvio Astier, un hijo de inmigrantes con carencias económicas y con un padre desamorado y castigador. Cuando niño, sueña con ser inventor y debe enfrentar la vida solo en medio de la ciudad de Buenos Aires emergente, violenta y receptora de extranjeros que luchan por sobrevivir. Trata, como Ramiro y Fabio, de insertarse honrosamente en la sociedad, en este caso a través del estudio y del trabajo pero, rechazado a causa de su rebeldía por las instituciones que podrían encauzarlo, es arrastrado hacia actos ilícitos: el incendio de la librería donde es explotado, el robo de libros de una biblioteca –como parte de una pandilla en una clara actitud desafiante– y la delación de un cómplice en el asalto de una casa. En el comienzo, la vida delictiva se inspira de alguna manera en la literatura, a través de la lectura de relatos de bandoleros románticos, como los de Rocambole, a quienes intenta emular en la vida real: "Entonces yo soñaba con ser bandido y estrangular corregidores libidinosos; enderezaría entuertos, protegería a las viudas y me amarían singulares doncellas". Como la vida real no funciona del mismo modo que la ficción, deja de ser un héroe romántico para convertirse en un criminal cuya traición es legitimada en una sociedad también "traidora" y distópica. Para el protagonista de *El juguete rabioso,* a diferencia de Fabio Cáceres, no hay una pampa adonde cobijarse, ni un gaucho sabio que le indique el buen camino; solo cuenta con la imaginación. El cierre de la novela insinúa otra evasión: "Yo quisiera irme al sur... al Neuquén.... allá donde hay hielos y nubes... y grandes montañas... quisiera ver la montaña...". Los protagonistas de estas tres novelas tienen un origen discutible para la sociedad –una raza, una clase social–, se esfuerzan cada uno a su manera por superar carencias identitarias pero sólo Silvio Astier parece condenado a repetir sus desventuras. La novela termina con una promesa que recibe de un trabajo en el sur,



que se intuye no se concretará: "Ahora váyase porque tengo que trabajar. Le escribiré pronto... ¡Ah! Y no pierda su alegría; su alegría es muy linda", dice el beneficiado con la delación de Silvio. Y este concluye: "Y su mano estrechó fuertemente la mía. Tropecé con una silla...y salí.". La novela de Larreta corona: "Y esta fue la gloria de don Ramiro"; la de Güiraldes: "Si sos gaucho endeveras, no has de mudar". Silvio, en cambio, "tropieza" con una silla como un anticipo de un camino lleno de dificultades.

Antología

"...ya, alta la mañana, pasamos por las quintas de Navarro.
Dejé mis tristezas para atender mis recuerdos. ¡Qué curioso! Los mismos lugares que me veían abatido y pobre habían presenciado mi más grande optimismo y mi mayor riqueza. (...)
Que un recuerdo traiga otro, es natural. Pero que un recuerdo traiga a un hombre, es cosa extraordinaria. Alguien hablaba a mi padrino, y no sé por qué supuse se trataba de mí. Era un conocido, muy conocido. ¿Cómo no?, si era Pedro Barrales (...) éste se tocó con incomprensible respeto el ala del chambergo, agraciándome con un "¿cómo le va?", que no entendí.
–¿Qué te pasa, hermano? –dije algo encrespado en mi incertidumbre–. Si tenés algo contra mí, decilo, que no es güeno andarse mezquinando la cara como las mujeres.
(...) Mi padrino intervino.
–Empezá por no enojarte ni andar atropellando, que más bien necesitás de tu tranquilidá. Pedro te trai una noticia. Ahí tenés un papel que te va a endilgar en lo cierto mejor que muchas palabras. (...) El sobre decía:
"Señor Fabio Cáceres."
–¿Y qué tengo que ver? –grité casi.
–Abrí –me respondió mi padrino.
La carta estaba firmada por Don Leandro Galván, y decía:
'Estimado y joven amigo:
'No dudo de la sorpresa que le causarán estas líneas. Tal vez le resulten un tanto bruscas, pero, a la verdad, no tenía a mano ningún modo de comunicarme con usted.
'Su padre, Fabio Cáceres, ha muerto y deja...'
Vi muchas cosas de golpe: mis paseos, mis petisos, mis tías... ¡eran en verdad mis tías! Miré alrededor. Pedro y mi padrino se habían alejado. La tropa también. Un extraño sentimiento de soledad me apretaba el alma, como si hubiera querido limitarla a algo chico, demasiado chico. Me bajé del caballo y, contra el alambrado del callejón, seguí leyendo:
'Su padre, Fabio Cáceres, ha muerto y deja en mis manos la difícil e ingrata tarea de llevar a cabo lo que él siempre pensó...'
Saltié unas líneas: '... soy, pues, su tutor hasta su mayoría de edad...'
Volví a montar a caballo. El campo, todo me parecía distinto. Miraba desde adentro de otro individuo. Un extraño tropel de sentimientos, en mí intactos, se me arremolinaban en la cabeza: ternura, tristeza. Y de pronto, una ira ciega de hombre insultado de un modo rebajante, sin razón. ¡Qué diablos! Tenía ganas de disparar o de embestir contra cualquier cosa, para inferir sangre de carne por la sangre de alma que sentía chorrear dentro mío. (...)
–Don Segundo, hágame el favor de decirme que ese papelito miente. Yo no soy hijo de nadie, y de nadie tengo que recibir consejos, ni plata, ni un nombre tan siquiera.
(...) Me veía frente a Don Leandro, rehusando con altanería mi herencia. 'Si en vida del finao –decía yo– no ha sabido reconocerme como hijo, yo aura lo desconozco como padre.' Me encontraba en mis posesiones con un hombre de ley, dictándole mis propósitos de hacer picadillo de aquellas tierras, para repartirlas entre el pobrerío. Me imaginaba disparando de mi nueva situación, como Martín Fierro ante la partida... (...)
Parece mentira: en lugar de alegrarme por las riquezas que me caían de manos del destino, me entristecía por las pobrezas que iba a dejar. ¿Por qué? Porque detrás de ellas estaban todos mis recuerdos de resero vagabundo y, más arriba, esa indefinida voluntad de andar, que es como una sed de camino y un ansia de posesión, cada día aumentada, de mundo. (...) La madrugada me encontró flojo como una lonja mojada. Me levanté, por dejar de sufrir sobre el recado, y empecé a ensillar para irme, con la sensación de que dejaba el alma por detrás, perdida campo afuera.
Don Segundo y Pedro también ensillaban. Hacíamos los mismos ademanes y, sin embargo, éramos distintos. ¿Distintos? ¿Por qué? De pronto había encontrado en esa comparación, el fondo de mi tristeza: *Yo había dejado de ser un gaucho.* (...)
–Más tarde me hago cargo del establecimiento; me cambeo de ropa pa vestirme como un señor; dentro a mandar a la gente y me hago servir como un manate... ¿no eh'así?
–Ahá.
–Y eso quiere decir que ya no soy un gaucho, ¿verdad?
Mi padrino me miró fijo. Por primera vez me parecía verlo sorprendido de verdad, o tal vez curioso. (...)
–¿Es verdad que no soy el de siempre y que esos malditos pesos van a desmentir mi vida de paisano?
–Mirá –dijo mi padrino, apoyando sonriente su mano en mi hombro–. Si sos gaucho en de veras, no has de mudar, porque andequiera que vayas, irás con tu alma por delante como madrina'e tropilla.

Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, Buenos Aires, FCE, 1996. Cap. XXV



“(...) [Ramiro se ha calzado una mascarilla negra de Gonzalo, el rival en el amor por Beatriz y al que acaba de matar. Toca a la puerta de ella]
Cubierta de un velo oscuro, una mujer acababa de aparecer sobre la torre; su mano, enguantada, abatió con gracia el embozo. La pálida tez de Beatriz resplandeció entonces con blancura de mármol, y sus lustrosos cabellos tomaron en la noche azulado pavón de casco sombrío.
Anchos galones de plata recamaban la falda, mientras la tela del jubón desaparecía bajo cuentas y canutillos; cota de abalorio cabrilleando sin cesar como el agua intranquila. La doncella levantó el rostro con los ojos entrecerrados, quedándose inmóvil un instante. Sus labios parecían sorber su flúida (sic) claridad que bajaba del cielo.
Ramiro se sintió como enloquecido ante aquella aparición. Todo su ser no fue sino un brusco frenesí, una llama que se estira para devorar el velo cercano. Era Beatriz la que estaba ante él, su Beatriz, su señora, divinizada por la magia de la noche y del silencio. Olvidó su sospecha; olvidó el papel de doña Álvarez y el drama reciente; olvidó como un ebrio, como un insano, que llevaba las ropas de otro hombre; olvidó la máscara que ocultaba su rostro y pareciole que, después de un sueño desesperante, se encontraba por fin con su amada, esposo y señor, sobre la torre del encantado castillo. Caminó hacia ella y asiola con dulzura. Beatriz se resistió débilmente; en su labio, humedecido, temblaba una lucecilla azul, una gota de luna. (...) Pero, de pronto, en medio de aquel loco transporte, un relámpago de razón brilló en su cerebro. La realidad acababa de herirle de súbito. Con la boca estremecida aún sobre el rostro de la doncella, pensó de repente que estaba con la capa y la toca del muerto, que llevaba sobre el rostro una máscara, que Beatriz creía hallarse en brazos de Gonzalo (...)”

Enrique Larreta, *La gloria de don Ramiro*, Parte II, cap. 7. En: *Obras Completas*, Madrid, Plenitud, 1948

Bibliografía

ARA, GUILLERMO, *Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1951.
BERENGUER CARISOMO, ARTURO, "La época literaria en que aparece Enrique Larreta".
En Larreta, Enrique, *Obras Completas*, Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora, 1959.
BLASI, ALBERTO, "Ricardo Güiraldes y la escritura de *Don Segundo Sombra*, Prólogo a Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra. Prosas y Poemas,* Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho, 1986.
BORDELOIS, IVONNE, *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966.
BORDELOIS, IVONNE, *Un triángulo crucial. Borges, Güiraldes y Lugones*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
DELGADO, JOSEFINA, "Prólogo". En Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*,
Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.
DOMÍNGUEZ, NORA, "Güiraldes y Lynch: últimos gauchos de familia". En: Montaldo,
Graciela, *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930),* en: Viñas, David (director),
Historia Social de la literatura argentina, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.
GHIANO, JUAN CARLOS, *Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, Pleamar, 1966.
HUYGHE, RENÉ, "Impresionismo y Simbolismo". En: *El arte y el hombre*, Buenos Aires, Larousse, 1967.
JITRIK, NOÉ, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995
LOPRETE, CARLOS A., *La literatura modernista en la Argentina*, Buenos Aires, Poseidón, 1955.
RAVINA, AURORA (dir.), *Historia Argentina*, Buenos Aires, Página/12, 1999.
RUBIONE, ALFREDO, "Enrique Larreta, Manuel Gálvez y la novela histórica". En: Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 6. Gramuglio, M. T. (dir.), *El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
SARLO, BEATRIZ, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930,* Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
VIÑAS, DAVID, *Literatura argentina y política. De los jacobinos a la bohemia anarquista,* Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

Ilustraciones

Tapa, P. 420, P. 422, LARRETA, ENRIQUE, *La Gloria de Don Ramiro*, Buenos Aires, El Ateneo, 1944.
P. 418, P. 423, P. 426, P. 427, *Proa,* Tercera Época, Nº 47, Buenos Aires, mayo/junio del 2000.
P. 420, LARRETA, ENRIQUE, *Obras Completas*, Tomo I, Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora, 1959
P. 421, P. 425, *Historia de la Literatura Argentina*, t. II, Buenos Aires, CEAL, s/f.
P. 428, *Caras y Caretas*, Año XVII, nº 801, Buenos Aires, 7 de febrero de 1914.
P. 428, GÜIRALDES, RICARDO, *Cuentos de Muerte y de Sangre, seguidos de Aventuras Grotescas y de una Trilogía Cristiana*, Madrid, Espasa Calpe S. A., 1933.

Auspicio:



gobBsAs